



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Título del trabajo:

De Richard Wagner a *Deseando amar* de Wong-Kar Wai. La obra de arte total en la cinematografía del siglo XXI.

English title:

From Richard Wagner to Wong Kar Wai's *In the mood for love*. The Total Work of Art in the cinematography of the 21st century.

Autor

Campo Elías González Serrano

Director

Fernando Sanz Ferreruela

Titulación del autor

Grado en Historia del Arte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2021

RESUMEN:

El legado de Richard Wagner y de su concepto de “obra de arte total” parece haberse diluido en la huella del tiempo del convulso y revolucionario siglo XX. Sin embargo, el presente estudio muestra su vigencia en la actualidad artística mediante una analítica bibliográfica aplicada al análisis artístico tomando como referencia *Deseando amar*, película considerada como una de las cumbres artísticas del siglo XXI.

Se revela en síntesis la pervivencia y evolución conceptual de las ideas wagnerianas en el ámbito artístico actual que a causa del contexto histórico-artístico propio de cada época se han transformado originando consecuentemente un espectador activo que demanda una integración total de medios artísticos para satisfacer sus necesidades. La obra de arte total responde a este nuevo público ofreciendo además la posibilidad de conciliar de modo armónico economía, cultura y arte en la era postpandémica.

ABSTRACT:

The legacy of Richard Wagner and his concept of “Total Work of Art” became blurred in the traces of time in the agitated and revolutionary XX century. Nevertheless, this study proves its validity nowadays through a bibliographic approach applied to the artistic analysis taking as a reference *In the mood for love*, one of the heights of the artistic outlook of the XXI century.

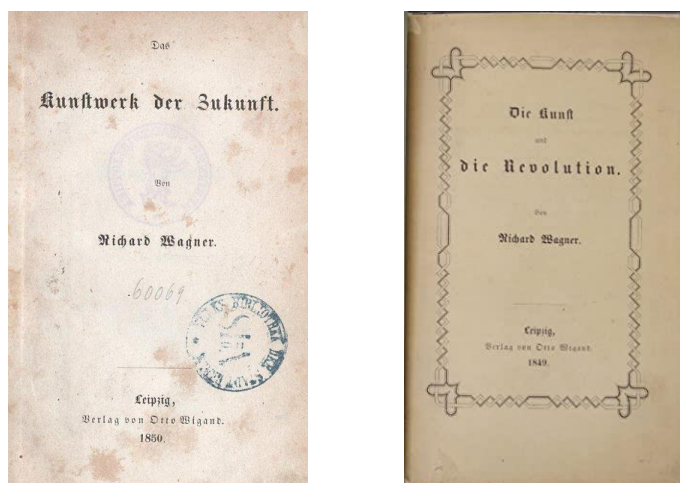
This study discloses the prevalence and the conceptual unfolding of the Wagnerian ideas in the current artistic sphere that have been transformed due to the historic-artistic context of each era leading to an active spectator who demands a total integration of the artistic means to fulfill his necessities. The “Total Work of Art” answers to this new audience providing them with the possibility of a harmonic conciliation of art, culture, and economy in the post-pandemic era.

ÍNDICE

1. Introducción	6
2. Estado de la cuestión	8
3. Objetivos	10
4. Metodología	10
5. La obra de arte total entre el siglo XX y XXI	12
5.1 El nuevo amanecer artístico	12
5.2 La teórica wagneriana aplicada al cine	13
6. La obra de arte total en el siglo XXI	15
6.1 Wong Kar-Wai: Contexto biográfico e histórico	16
7. Análisis de una obra de arte total: <i>Deseando amar</i>	19
7.1 El laberinto narrativo	19
7.2 Banda sonora	23
7.3 La imagen: Posmodernismo neobarroco	26
7.3.1 La técnica posmodernista	26
7.3.2 La estética neobarroca	28
7.4 La puesta en escena	30
7.4.1 Localizaciones	30
7.4.2 Iluminación	31
7.4.3 Vestuario	32
7.4.4 Interpretación	33
8. Montaje	36
9. Conclusiones	38
10. Bibliografía	41
10.1 Hemerografía	42
10.2 Webgrafía	42
11. Fuentes gráficas	43

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Richard Wagner publica en 1849 en Leipzig *La obra de arte en el futuro y Arte y revolución* (Fig. 1 y 2) cambia la historia de la música y la misma historia del arte ejerciendo una influencia que traspasa su legado puramente musical. Las ideas estéticas de ambos ensayos desarrollan y sintetizan el concepto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).



Figuras 1 y 2. Portadas de *La obra de arte del futuro* y *Arte y revolución*.

La obra de arte total según Wagner es una condición inherente al ser humano desde los orígenes de su existencia. El concepto rememora el arte al modo de la antigüedad griega como una conjunción armónica de elementos naturales que inspiran toda manifestación artística cuya suma en una misma obra la eleva a su expresión total. Mediante su fusión, se superan y derrumban los límites individuales de cada manifestación artística originando una nueva disciplina o concepto que englobaría a todas en una sola: la obra de arte total.¹

Wagner inicia su revolución artística forjando los cimientos teórico-prácticos de *un arte del futuro que se elevará hacia alturas insospechadas*.² Su visión atemporal fue profética, medio siglo después de sus ensayos nacería un nuevo arte, el cine, para el que las palabras, la música y el progreso técnico que propuso resultan en su conjunción obtener la máxima expresión del concepto de obra total.

¹ WAGNER, R., *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de Valencia, 2000, p. 57.

² WAGNER, R., *Arte y revolución*, Madrid, Casimiro libros, 2013, p. 34.

172 años tras la publicación de ambos ensayos, el arte está a años luz del contexto en el que se escribieron. El siglo XX transformó toda disciplina artística de forma que ni el mismo compositor podía imaginar, por tanto, hay que preguntarse ¿Sigue siendo actualmente válido el pensamiento wagneriano?, ¿Cuál es el significado actual del concepto de obra de arte total?, ¿Fue la obra teórica de Wagner tan relevante como la musical para el cine?, ¿Es el cine la culminación absoluta del proceso de la obra de arte total? Son preguntas a las que este estudio pretende dar respuesta.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Entre la bibliografía estudiada destaca la fuente fundacional del concepto de obra de arte total, es decir, los ensayos de Richard Wagner *La obra de arte en el futuro*³ y *Arte y revolución*.⁴ Ambos escritos analizados por la musicología en *El ruido eterno*⁵ inspiran el *Manifiesto de las siete artes*⁶ y *El cine*.⁷ Los principales ensayos teóricos cinematográficos se recopilan en *Las principales teorías cinematográficas*,⁸ *Teorías del cine*⁹ y en *El cine como arte*¹⁰ que además de aludir a Wagner son un instrumento de análisis y comprensión fílmica. Cumpliendo esta doble función, recogen también aspectos de Wagner *La historia en imágenes*¹¹ o *La ventana abierta*.¹² Los escritos de directores históricos del cine como *Teoría y técnica cinematográficas*¹³ de Sergei Eisenstein, *Empirismo eretico*¹⁴ de Pier Paolo Pasolini y *Esculpir en el tiempo*¹⁵ de Andréi Tarkovski, reciben la influencia de Wagner y son un nexo entre pasado y presente porque impactan directamente en *Deseando amar*.

En cuanto al análisis propio de la película y de su director, destacan las monografías *Wong Kar-Wai*,¹⁶ *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio-tiempo*,¹⁷ y *Wong Kar-Wai: Auteur of Time*¹⁸ que se complementan con el artículo 2046, de *Wong Kar-Wai*.¹⁹ Algunas breves referencias se apuntan en dos libros con un mismo título *Historia del cine* de Mark Cousins²⁰ y Román Gubern.²¹

³ WAGNER, R., *La obra...*, op. cit.

⁴ WAGNER, R., *Arte...*, op. cit.

⁵ ROSS, A., *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

⁶ CANUDO, R., *Manifiesto de las siete artes*, 1911.

⁷ ARTAUD, A., *El cine*, Madrid, Alianza editorial, 2018.

⁸ ANDREW, D., *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Ediciones Rialp, 1993.

⁹ STAM, R., *Teorías del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2018.

¹⁰ ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

¹¹ CATALÁ, J.M., *La puesta en imágenes*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

¹² BROOK, P., *La ventana abierta*, Barcelona, Alba, 1994.

¹³ EISENSTEIN, S., *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Ediciones Rialp, 2011.

¹⁴ PASOLINI, P.P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti Libri, 2000.

¹⁵ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2020.

¹⁶ HEREDERO, C. F., *Wong Kar-Wai*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2018.

¹⁷ GÓMEZ TARÍN, F.J., *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio-tiempo*, Madrid, Ediciones Akal, 2008.

¹⁸ TEO, S., *Wong Kar-Wai: Auteur of Time*, British Film Institute Print, 2005.

¹⁹ MORA, K., “2046, de Wong Kar-Wai. El cine y la memoria”, *Revista Riff-Raff*, núm. 28, 2005.

²⁰ COUSINS, M., *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2019.

²¹ GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2016.

Para entender qué concepto se tiene del autor desde su país, es referencial la tesis *Postmodernity in Wong Kar Wai's films*.²² La especificidad del cine hace que para comprender y analizar la obra haya que recurrir al Blu-ray de la película *Deseando amar*²³ que además contiene entrevistas y comentarios del autor.

La historiografía del arte no ha sido prolífica analizando las relaciones entre obra de arte total y cinematografía. Una excepción en lo relativo a Wagner son los escritos de Vassily Kandinsky como *De lo espiritual en el arte*.²⁴ No obstante, son ineludibles para el análisis artístico Heinrich Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte*,²⁵ Erwin Panofsky *Estudios sobre iconología*²⁶ o Ernst Gombrich *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*²⁷ y *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*.²⁸ De carácter interdisciplinar destaca el artículo de Carolina Naya *La memoria de las vanguardias en la era Neobarroca. Moda y joyas: de Sonia Delaunay a Alexander McQueen y Lady Gaga*.²⁹

Se complementa el estudio con escritos que analizan el contexto histórico-artístico, psicológico y estético de la obra como *Después del fin del arte*³⁰ y *Qué es el arte*³¹ de Arthur Danto, *Lecciones sobre la estética*³² de Georg Hegel, *El significante imaginario*³³ de Christian Metz, *La imagen-tiempo*³⁴ de Gilles Deleuze o *Tokio blues, Norwegian Wood*³⁵ y *Sauce ciego, mujer dormida*³⁶ de Haruki Murakami que resultan fundamentales para

²² WONG, Y.K., *Postmodernity in Wong Kar Wai's films: a postmodern and postcolonial discourse in Hong Kong*. Hong Kong, Toe University of Hong Kong library, 1996.

²³ WONG, K.W., *Deseando amar*, Madrid, Avalon, 2021.

²⁴ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Editorial Planeta, 2020.

²⁵ WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2009.

²⁶ PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza editorial, 2012.

²⁷ GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres, Phaidon, 2010.

²⁸ GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Londres, Phaidon, 2013.

²⁹ NAYA, C., "La memoria de las vanguardias en la era Neobarroca. Moda y joyas: de Sonia Delaunay a Alexander McQueen y Lady Gaga", *Arte y Memoria*, núm. 4, 2018, pp. 1-17.

³⁰ DANTO, A.C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2013.

³¹ DANTO, A.C., *Qué es el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2013.

³² HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética I*, Barcelona, Península, 1981.

³³ METZ, C., *El significante imaginario*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

³⁴ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

³⁵ MURAKAMI, H., *Tokio blues, Norwegian wood*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.

³⁶ MURAKAMI, H., *Sauce ciego, mujer dormida*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.

comprender su influencia en el estilo del autor.

3. OBJETIVOS

- Poner en valor el legado de Richard Wagner en la historia del arte demostrando su vigencia teórica.
- Comprender la evolución y comportamiento actual de una obra de arte total analizando su aplicación al ámbito del lenguaje cinematográfico.
- Estudiar la figura de Wong Kar-Wai y su película *Deseando amar* desde la perspectiva y los recursos propios del historiador del arte reivindicando que el carácter interdisciplinar de nuestro conocimiento es una competencia que aporta un valor añadido al análisis fílmico.

4. METODOLOGÍA

Para Danto la estructura objetiva del arte se define actualmente *por un pluralismo radical en el que se debe revisar el modo en que la sociedad piensa el arte*.³⁷ La historia del arte debe obtener conclusiones y resolver investigaciones a través de métodos interdisciplinarios y plurales que determinen por qué esta obra y su autor atienden a todos los factores artísticos, estilísticos, estéticos, filosóficos y técnicos imprescindibles para ser calificada como una obra de arte total. Estas metodologías aplicadas en el estudio son:

- Método sociológico. Se analizan las condiciones materiales, sociales y políticas que influyen y explican el proceso creativo, así como el contexto de *Deseando amar*.
- Método biográfico. Necesario para entender la relación obra-autor.
- Método positivista. El método se presenta como válido para enmarcar la obra dentro de un estilo artístico concreto.
- Método iconográfico. Aplicado para comprender el significado de la imagen.

³⁷ DANTO, A.C., *Después..., op. cit.*, 2013.

- Método psicoanalítico. Es el instrumento analítico adecuado para entender el contenido psicológico de *Deseando amar* y las finalidades intelectuales del autor.
- Método formalista. Se analiza y compara la película con otras obras para efectuar paralelismos e influencias.
- Método estructuralista. La semiología explica la estructura y organización interna de la obra de arte permitiendo vincular *Deseando amar* con los procesos mentales, sociales e ideológicos subyacentes y cómo son comunicados al espectador.

Eisenstein decía que *el espectador -y añadido, también el historiador de arte- debe atravesar el camino de la creación que el autor atravesó al crear la imagen porque es también parte de la verdad. La verdadera investigación es la verdad desplegada, cuyos miembros disyuntivos se unen en un resultado.*³⁸ El camino a recorrer aplica las metodologías descritas dividiendo el proceso en una serie de fases:

1. Recopilación y lectura de fuentes bibliográficas y hemerográficas tanto para completar un estado de la cuestión como para extraer datos y adquirir conocimientos.
2. Realizar múltiples visionados de la película *Deseando amar* atendiendo a su relación con el concepto de obra de arte total y a comprender la naturaleza propia de la obra.
3. Reflexionar sobre las relaciones comunes entre bibliografía y película para establecer las vinculaciones que permiten realizar un esquema conceptual del cuerpo del trabajo.
4. Redacción y desarrollo del trabajo estableciendo finalmente conclusiones y respuestas a las preguntas que justifican la realización del presente estudio.

³⁸ ANDREW, D., *Op. cit.*, p. 98.

5. LA OBRA DE ARTE TOTAL ENTRE EL SIGLO XX Y XXI

5.1 El nuevo amanecer artístico

La revolución wagneriana se consuma en la tetralogía *El anillo del Nibelungo*. Los dioses pierden su inmortalidad y son condenados a la extinción. *El ocaso de los Dioses* culmina con la esperanza de un nuevo amanecer para la humanidad a través de la redención solidaria del amor de Siegfried y Brünhilde, que es también expresión del fin de las artes en su individualismo y del nuevo amanecer artístico que presenta en sus ensayos.

Las artes confluyen de forma novedosa requiriendo una arquitectura al servicio de la obra de arte total, surge así el *Festspielhaus* de Bayreuth (Fig. 3). Wagner rompe con todas las convenciones operísticas ocultando la orquesta bajo el escenario para sumergir al espectador en una experiencia total. Si analizamos la nueva configuración del escenario propuesto por Wagner, lo que construye es el germen de una sala de cine.



Figura 3. Interior del *Festspielhaus* de Bayreuth.

Con su obra se redefine el concepto de puesta en escena.³⁹ Cada detalle técnico requerido como iluminación, vestuario, interpretación o espacio representativo será tan importante como la propia obra puesto que ahora forman parte indisoluble de ella.

Su revolución fue más allá de lo que los medios técnicos ofrecían a su imaginación. Trasladó con éxito la teoría a la práctica, pero sus ideas renovadoras encajarían incluso aún mejor en el nuevo arte del futuro por lo que sus ensayos constituirán un medio para consolidar

³⁹ WAGNER, R., *La obra...*, op. cit., p. 149.

el cine como el nuevo arte capaz de reunir todas las manifestaciones artísticas conocidas superando todos sus límites preestablecidos.

5.2 La teórica wagneriana aplicada al cine

En 1911 Canudo reclama la condición artística del cine: *Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes. El cine es el arte de síntesis total.*⁴⁰ Sus palabras evidencian la influencia wagneriana aplicada a la problemática del cine para reivindicar su condición artística. Canudo supo entender que el “arte del futuro” se había hecho presente con el nacimiento del cine y que Wagner era un pilar básico para fundamentar su reconocimiento artístico.

Este manifiesto (Fig. 4) creado apenas 16 años después de la proyección de los Lumière en París es clave para la historia del cine. Desde su publicación ya nadie cuestionaría su naturaleza artística: *Finalmente el «círculo en movimiento» de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama «Cinematógrafo».*⁴¹ Los escritos de Wagner son fundamentales para que el cine aparezca en un contexto tan avanzado y evolucionado del pensamiento humano y artístico.⁴²



Figura 4. Portada del *Manifiesto de las 7 artes* de Ricciotto Canudo.

⁴⁰ CANUDO, R., *Op. cit.*, 1911.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² ARTAUD, A., *Op. cit.*, p. 13.

Consolidado como arte, los primeros teóricos como Rudolf Arnheim se sirven del concepto de obra de arte total para diferenciar entre cine mecánico o comercial del puramente artístico. Este problema ya presente en Wagner, *el arte no es un producto artificial*,⁴³ preocupa a Arnheim: *el arte comienza donde desaparece la reproducción mecánica. Solo cuando el cine empezó a convertirse en arte, el interés se trasladó del mero tema a los aspectos formales*.⁴⁴ Presentía la destrucción artística del cine por culpa del progreso técnico argumentando que el uso del sonido y del color impondrían el criterio mecanicista de los productores.

Las primeras teorías cinematográficas reflejaban los problemas sociales de una industrialización deshumanizante que afectaba al cine, se enfrentaban al mismo “demonio mecanicista” contra el que luchaban los héroes wagnerianos. Los Siegfried del siglo XX se enfrentan a los nuevos Alberich o Hagen para reivindicar el arte frente a la comercialización. Un debate aún presente en nuestros días como denuncia Martin Scorsese:⁴⁵ *Existen personas en la industria con una absoluta indiferencia sobre el aspecto artístico...la situación actual es brutal y hostil con el arte*.

Arnheim representaba una vertiente teórica, quizás por este motivo un artista como Kandinsky comprendía mejor lo que el progreso podía aportar a la obra de arte. El pintor ruso recibió el impacto wagneriano:⁴⁶ *dos experiencias marcaron toda mi vida y me conmovieron hasta el fondo...una representación de Lohengrin dirigida por Wagner*. Influjo que muestra tanto su periodo Bauhaus como su filosofía artística: *La obra nace en gran parte o exclusivamente “del artista”, como sucede desde hace siglos en la música. La pintura ha alcanzado en este sentido a la música y ambas tienden a crear más obras absolutas*.⁴⁷ Kandinsky decía que *toda obra de arte es hija de su tiempo y madre de su sentimiento*.⁴⁸ Tras valorar la importancia histórica del *Gesamtkunstwerk*, examinaremos el

⁴³ WAGNER, R., *La obra...*, op. cit., p. 49.

⁴⁴ ARNHEIM, R., *Op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ SCORSESE, M., “A qué me refiero con que las películas de Marvel no son cine”, *NY Times*, (Nueva York, 11-XI-2019).

⁴⁶ KANDINSKY, V., *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁸ *Ibidem*.

presente para analizar su evolución, comportamiento y significado actual.

6. LA OBRA DE ARTE TOTAL EN EL SIGLO XXI

Deseando amar (Fig. 5), película realizada por Wong Kar-Wai en 2001 y reestrenada en 2021, está considerada por *Cahiers du Cinéma España*⁴⁹ como la mejor película de la primera década del siglo XXI. Si *El anillo del nibelungo* es el paradigma de obra de arte total, *Deseando amar* es una de las cumbres actuales que respaldan la pervivencia del modelo wagneriano y que explica cuál es su significado en nuestro contexto sociocultural.

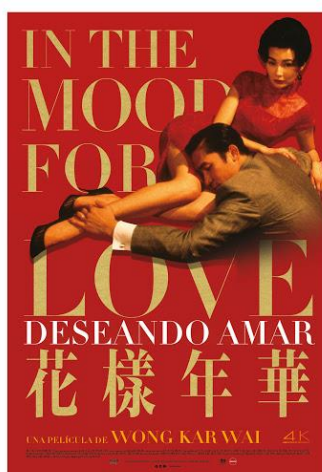


Figura 5. Poster oficial del reestreno en 2021 de *Deseando amar*.

Una condición que debe cumplir para su inclusión es según Tarkovski *que no haya en ella un solo elemento parcial que pueda contener un sentido independiente*.⁵⁰

Además, tenemos que considerar como pensaba Mijaíl Bajtin que el film *no puede entenderse fuera del contexto global de la totalidad de la cultura de una época dada y de la vida sociocultural que genera los horizontes ideológicos de una época. La historia reverbera en el cine, y no solo la contemporánea: todo el pasado gravita en el texto fílmico*.⁵¹

⁴⁹ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p.376.

⁵⁰ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p.138.

⁵¹ STAM, R., *Op. cit.*, p. 23.

6.1 Wong Kar-Wai: contexto biográfico e histórico

Wong Kar-Wai nace en 1958 en Shanghái con su país inmerso en el trágico “Gran salto adelante” de Mao que culminaría con la “Revolución Cultural” de 1966. Ante esta situación, la familia decide emigrar a la entonces colonia británica de Hong Kong estableciéndose en el distrito de Tsim Sha Tsui (Fig.6). Los años 60, el barrio y sus habitantes se reconstruyen en la película simbolizando el sentido de la pérdida.⁵²



Figura 6. Vista del barrio hongkonés de Tsim Sha Tsui en 1960.

Sus personajes acusan la soledad, el aislamiento, la inadaptación y sufren grandes problemas de comunicación. Es el reflejo de su infancia en Hong Kong, donde no se hablaba el mandarín, su idioma materno, sino el cantonés. La soledad le hace refugiarse en las salas de cine, circunstancia clave para entender su cine híbrido porque en esta década programaban películas en una misma sesión tanto del *wuxia*, género tradicional hongkonés de artes marciales como de Jean-Luc Godard, Robert Bresson o Yasujiro Ozu,⁵³ de los que tomará elementos que reinterpretará con un eclecticismo muy personal.

Su estilo híbrido nace de la situación geopolítica del estatus colonial hongkonés. Es un enclave asiático que guarda toda la herencia cultural china pero que muestra también la huella de la cultura británica y de su sociedad de consumo. Desde la propia ciudad se afirma que sus películas son tomadas como respuesta de un lugar que ha sido una colonia que recibe el

⁵² WONG, Y.K., *Op. cit.*, p. 35.

⁵³ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p.28.

impacto del mundo posmoderno.⁵⁴ Para Fredric Jameson la posmodernidad era la “dominante cultural” de la era del capitalismo transnacional.⁵⁵

Desde su debut como director en 1989 muestra afinidad con las teorías de autor de la *Nouvelle Vague*. Para François Truffaut *el estilo del autor tiene que impregnar el filme con su personalidad, los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible*.⁵⁶ André Bazin, impone como condición artística para ser considerado “autor” *la elección en la creación artística del factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente*.⁵⁷

Su vinculación conceptual queda reforzada por la configuración de su filmografía interrelacionando sus películas mediante una conexión estética o narrativa que permite concebir su obra como una totalidad, como un mismo universo (Fig. 7). Si *El anillo del Nibelungo* reúne 4 óperas compuestas a lo largo de 26 años, Wong Kar-Wai desarrolla un mismo universo en *Days of being wild*, *Deseando amar*, *2046* y la futura *Blossoms Shanghai*.



Figura 7. Sello del universo Wong Kar-Wai creado por la distribuidora Avalon en 2021.

⁵⁴ WONG, Y. K., *Op. cit.*, p. 3.

⁵⁵ STAM, R., *Op. cit.*, p. 71.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁷ *Ibidem*.

Su filmografía recibe el impacto directo de la situación política de Hong Kong. En 1997 la colonia es devuelta a China (Fig. 8) en unas condiciones especiales que en el espíritu democrático de la excolonia resultan insuficientes. Es un largo proceso de asimilación que culminará en el año 2047. En su obra aparecen sutiles referencias y metáforas narrativas de esta situación como el significado de la habitación 2046 en *Deseando amar* que parecen materializar las reflexiones de Tarkovski: *una imagen creada es fiel cuando hay en ella elementos que expresen la verdad de la vida, haciéndola así tan única e irrepetible como la propia vida en sus fenómenos más insignificantes*.⁵⁸



Figura 8. Ceremonia de devolución de la colonia británica de Hong Kong a China en 1997.

⁵⁸ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 127.

7. ANÁLISIS DE UNA OBRA DE ARTE TOTAL: DESEANDO AMAR

Tras exponer su contexto biográfico y sociopolítico, es preciso analizar cada apartado técnico-artístico en relación con los ensayos wagnerianos atendiendo a la pluridisciplinariedad específica cinematográfica.

7.1 El laberinto narrativo

El drama es en Wagner *la realización más consumada de la lírica. El ser humano en el drama es su más elevada dignidad, materia y objeto artísticos*.⁵⁹ Wong Kar-Wai comparte esta línea conceptual, sin embargo, tomando las reflexiones de Alex Ross sobre la influencia de Wagner sobre Giacomo Puccini, si Wagner convertía a través del drama a sus dioses en personas corrientes, Wong Kar-Wai otorga dimensiones míticas a sus personajes.⁶⁰

El argumento nos presenta a dos vecinos, Chow y Su Li-Zhen que descubren el engaño de sus respectivos cónyuges. Tratando de comprender cómo fueron engañados realizan un juego de roles en el que interpretan el papel de los amantes. En esta recreación se acaban enamorando, pero es un amor imposible y prohibido que deben ocultar ante las convenciones morales del Hong Kong de los años 60.

Películas como *Breve encuentro* de David Lean (Fig. 9 y 10) o *Hiroshima, mon amour* y *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, inspiran en fondo y forma a *Deseando amar* que supera y revitaliza el género melodramático rompiendo todos los esquemas narrativos, visuales y técnicos preestablecidos.



Figuras 9 y 10. Fotograma de *Breve encuentro* (izquierda) en comparación con *Deseando amar* (derecha).

⁵⁹ WAGNER, R., *Arte y...*, op. cit., p. 61.

⁶⁰ ROSS, A., *Op. cit.*, p. 31.

En el apartado narrativo y como síntoma de posmodernidad, la película prescinde del relato clásico lineal en favor de la fórmula laberíntica. Esta solución es el modo científico adecuado de mostrar cómo operan los recuerdos en nuestra memoria. Reinterpreta con óptica hegeliana las temáticas narrativas de las películas que le inspiran: *El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.*⁶¹

El laberinto espaciotemporal se narra desde un presente indeterminado condicionado por el espejo borroso de la memoria que se remonta a la década de los años 60. Se concibe la película como un trampantojo en el que la imagen no ofrece continuidad al relato de modo que una escena presuntamente lineal se puede producir en una maraña de pasados múltiples. La confluencia de todas las artes es fundamental para lograr cohesionar exitosamente su compleja idea creativa.

Orson Welles y Akira Kurosawa, realizaron en *Ciudadano Kane* y *Rashomon* algunas de las rupturas temporales narrativas más importantes de la historia del cine. La novedad artística reside en atraparnos como espectadores en el laberinto emocional y espaciotemporal de la memoria de Chow a través de la insinuación. Nada se muestra explícitamente y se invita a la deducción mediante un tratamiento multidimensional que tiene como intención según Roland Barthes *convertirnos en un espectador activo fomentando el juego del infinito significado.*⁶² La insinuación demuestra que tal como Friedrich Engels pensaba *cuanto más escondidas estén las intenciones del autor, tanto mejor para el arte.*⁶³

La narración oculta veladamente el contexto sociopolítico. Para Siegfried Kracauer *las películas reflejan la psique nacional, son producciones colectivas, están dirigidas y movilizan a una masa de público. A través de lo implícito, lo inconsciente, lo escondido, los deseos impronunciados...pueden representar alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional.*⁶⁴

⁶¹ HEGEL, G.W.F., *Op. cit.*, p. 17.

⁶² STAM, R., *Op. cit.*, p. 218.

⁶³ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 98-99.

En este sentido los protagonistas podrían representar una alegoría de China y Hong Kong que solo se encuentran en la memoria de la habitación 2046 consumando sus relaciones en secreto antes de una forzosa unión legal que deja como resultado un enigmático niño anónimo del que desconocemos su paternidad. Esta metáfora política es plausible desde la visión hongkonesa de su obra: *Su trabajo es también intentar encontrar narrativas apropiadas que puedan reflejar las múltiples condiciones de Hong Kong y el estado de nuestra mente respondiendo a estas condiciones*.⁶⁵

En cuanto al análisis formal narrativo, además de conexiones arquitectónicas influidas por Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez, se aprecian una serie de características afines a Haruki Murakami. El deseo, el secreto, la ruptura espaciotemporal, la noche, la apropiación de iconos pop, las referencias musicales, los amores platónicos, la soledad, la multiplicidad de relatos en conexión, la autorreferencia y los personajes melancólicos son recursos que ambos comparten. *Tokio Blues, Norwegian Wood* (Fig. 11) además de reunir estas características comunes, se narra como *Deseando amar* desde un presente indeterminado que nos transporta en la memoria del protagonista a los años 60: *Yo entonces tenía treinta y siete años y me encontraba a bordo de un Boeing 747*.⁶⁶



Figura 11. Portada de *Tokio Blues, Norwegian Wood* de Haruki Murakami.

Stephen Teo señala que, si bien ambos son similares en las formas, resuelven las situaciones de modo diverso: *Wong como Murakami, inyecta a la vida cotidiana un sentido de elemento mágico, pero con un toque de fatales consecuencias*.⁶⁷

⁶⁵ WONG, Y.K., *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ MURAKAMI, H., *Tokio...*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ TEO, S., *Op. cit.*, p. 50-51.

Los deseos y secretos inconfesables que atormentan a sus personajes se concretan en Murakami con la figura simbólica de un pozo. En *Deseando amar* Chow lanza su secreto al agujero de Angkor Wat (Fig. 12). Son dos modos similares de reflejar el vacío, el misterio y la ruina emocional que otorgan un sentido poético muy particular a la película que como si de un ejercicio de écfrasis cinematográfica se tratase materializan la literatura de Murakami: *El corazón de las personas puede ser un pozo muy profundo. Nadie sabe lo que hay en el fondo. Sólo podemos imaginárnoslo mirando la forma de las cosas, que, de vez en cuando, suben a la superficie.*⁶⁸

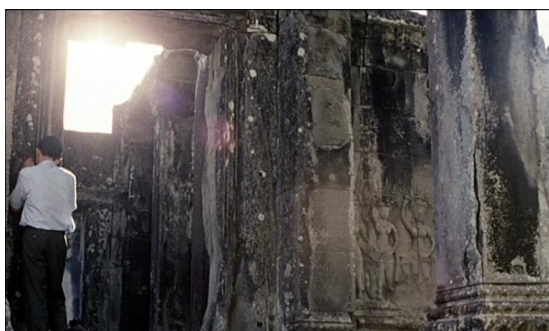


Figura 12. Chow lanzando su secreto al agujero de Angkor Wat.

La narración poético-científica en *Deseando amar* también muestra la pervivencia del pensamiento wagneriano: *El arte de la poesía es el proceso de creación gracias al cual la obra de arte penetra en la vida.*⁶⁹ Algo que, según Tarkovski, hace que *el artista se revele también como un creador de altos valores espirituales. Está en condiciones de traspasar la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad.*⁷⁰

⁶⁸ MURAKAMI, H., *Sauce...*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ WAGNER, R., *La obra...*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁰ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p.38.

7.2 Banda sonora

Andy Warhol o Roy Lichtenstein utilizaron figuras reconocibles de los *mass media* como Marilyn Monroe o Mickey Mouse para darles un nuevo significado. Este proceso apropiacionista característico del *Pop Art* es un fenómeno recurrente en la filmografía de Wong Kar-Wai manifestándose de un modo más intelectual, creativo y maduro en la banda sonora de *Deseando amar*.

Dentro de una banda sonora plagada de canciones latinoamericanas, destaca la canción *Quizás, quizás, quizás*. Compuesta por el cubano Osvaldo Farrés se convierte en un clásico atemporal cuando es versionada en 1958 por Nat King Cole. Esta canción híbrida y mestiza es perfecta para el sistema apropiacionista de Wong Kar-Wai que, aunque tiene como objetivo reconstruir el ambiente sonoro y la atmósfera del Hong Kong de los 60, funciona en la práctica como la expresión narrativa y psicológica de sus protagonistas que ante su contención emocional se apoyan en la pasión latina del bolero para transmitir la verdad interior subyacente al exterior sin necesidad de utilizar la palabra. Las canciones acaban ligadas indisolublemente a los personajes mediante una fórmula heredera de la influencia del videoclip en el cine y materializada en unión del resto de elementos cinematográficos.

La banda sonora tiene como eje central el vals minimalista *Yumeji's Theme*. Este tema instrumental compuesto por Shigeru Umebayashi⁷¹ remarca con su insistencia⁷² en pantalla el carácter obsesivo de los recuerdos de Chow (Fig. 13).



Además, marca un ritmo al resto de componentes artísticos y técnicos que deben de integrarse *a tempo*. Desarrolla la función que Eisenstein atribuía a la música en relación al montaje con un uso contrapuntístico del sonido que permite una nueva potencialidad en el desarrollo y perfección del montaje.⁷³

Un ejemplo práctico de sus palabras es el uso de la música de Dmitri Shostakovich en *Octubre*. Esta combinación de resignificación y fusión artística se potenció en la filmografía de Stanley Kubrick que, en *2001, Una odisea del espacio* coreografiando el aterrizaje de una nave espacial al ritmo de *El Danubio azul*, transforma el celeberrimo vals vienés en un icono de la historia del cine. Kubrick revoluciona el uso de la música orquestal en una industria que desde la llegada del sonoro se servía de la influencia wagneriana para avanzar estéticamente con el uso del leitmotiv.⁷⁴

Wong Kar-Wai añade nuevas propuestas conceptuales al modo que Tarkovski integraba la obra de Bach en películas como *Sacrificio: reforzando con la música e ilustrando un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, se abre una posibilidad cualitativamente distinta. Si nos exponemos a la fuerza elemental de la música, provocada por un estribillo, estamos volviendo, con una experiencia emocional nueva, enriquecida, a los sentimientos ya vividos.*⁷⁵

En *Deseando amar*, se altera función y significado en favor de lo conceptual. El vals, compuesto para bailar en pareja, tiene un carácter alegre y rápido. Jean Sibelius movido por la nostalgia de su país, subvirtió sus códigos en su *Valse Triste* de 1905 otorgándole un *tempo lento* y dolorosamente nostálgico que pervive en *Yumeji's Theme* sin cumplir el papel esperado como baile de contacto físico. *Yumeji's Theme* coreografía gestos, movimientos y miradas. Su Li-Zhen sube la escalera al ritmo del vals mientras Chow la mira en la distancia creando una sensación de profunda emoción infinita al coordinarse la melodía con el resto de elementos técnico-artísticos (Fig. 14).

⁷³ ANDREW, D., *Op. cit.*, p. 83.

⁷⁴ STAM, R., *Op. cit.*, p. 255.

⁷⁵ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 184.



Figura 14. Fotograma de *Deseando amar*.

La música sustituye palabras y sin embargo se consigue dotar de mayor carga psicológica al drama. Suzanne Langer lo define como *análogo tonal del sentimiento*. *La música logra captar la atención de la psique, sustituyendo la mimesis visual literal por el realismo de la subjetividad y la sensualidad del pensamiento, las imágenes y la música se afirman y reafirman entre sí.*⁷⁶

El resultado de esta fusión completa de música y cine es una nueva dimensión narrativa y conceptual del drama que Wagner ya había intuido cuando describe *la música como el corazón del ser humano*,⁷⁷ previsualiza su función rítmica cinematográfica sobre la que se integran todos los componentes específicos del cine, es decir, como una auténtica obra de arte total.

⁷⁶ STAM, R., *Op. cit.*, p. 255.

⁷⁷ WAGNER, R., *La obra...*, *op. cit.*, p. 70.

7.3 La imagen: posmodernismo neobarroco

Wagner detectó una carencia artística *sin comunicación visual, todo arte sigue siendo insuficiente*⁷⁸ que no sería resuelta hasta la invención del cine. *Deseando amar* representa la potencia comunicativa visual que Wagner reclamaba para el arte integrando la imagen al servicio de la idea artística condicionada por el pensamiento y estética coetánea.

7.3.1 La técnica posmodernista

La técnica en *Deseando amar* materializa las ideas abstractas que quiere transmitir visualmente su director. Reciben una influencia marcadamente posmodernista, existe por parte del autor una voluntad de ruptura del “código social” al que Pasolini adscribía al cine: *Reconocemos la realidad expresada en pantalla a través de lo que narran sus personajes y nos identificamos con ellas sin embargo todo es parte de un engaño, las palabras ocultan lo que la pantalla enseña.*⁷⁹

Esta ruptura queda latente en la posición de la cámara. El director nos sitúa en escena como un habitante más de Hong Kong, invadimos la intimidad de unos personajes que tienen la obligación de engañarnos para no descubrir la verdad de sus sentimientos. Somos espías del relato y por este motivo la cámara se posiciona en sitios inauditos, nos acerca a los personajes por medio de recurrentes *travellings* laterales que posicionan al espectador escondido desde ventanas, habitaciones contiguas, pasillos, calles, puertas, escaleras o cristales. Se refuerza la idea con una gran profundidad de campo que en ocasiones enfoca objetos en primer plano o que observamos a través de un espejo para dificultar una visión clara y nítida de la imagen (Fig. 15 y 16).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁹ PASOLINI, P.P., *Op. cit.*, p.242.



Figuras 15 y 16. Fotogramas de *Deseando amar*.

Esta exposición voyeurista de la imagen es según Metz *una de las fuentes subterráneas del placer cinematográfico: Obtenemos gratificación placentera como espectadores porque los objetos que miramos no saben que los estamos mirando, el voyeur mantiene una escrupulosa distancia entre objeto y ojo.*⁸⁰

Alfred Hitchcock ya había hecho del voyeurismo un arte en *La ventana indiscreta*. El concepto es aún más atrevido en *Deseando amar* porque sus personajes, conocedores de las normas de su sociedad, saben que son observados, pero fingen no saberlo sin romper así nuestro placer cinematográfico. Wong Kar-Wai deseaba plasmarlo en su recreación histórica: *La gente aparentaba ser muy decente y trataba de ocultar el lado oscuro de su vida. Quería reconstruir ese ambiente. Esta es una película sobre rumores.*⁸¹

La cámara crea un espectador activo perdido en un laberinto narrativo temporal que necesita expresarse en imagen a través de la técnica. Para Deleuze *es el tiempo lo que emerge a la superficie de la pantalla, manifestándose por sí mismo.*⁸² La técnica plenamente posmodernista hace que el espectador vibre del modo que Jean-François Lyotard determinaba que debían hacerlo los nuevos espectadores, *no vibrando ante una ficción sino ante variantes de ritmo, intensidad y color primando ahora las grandes descargas de música e imágenes antes que historias.*⁸³

⁸⁰ METZ, C., *Op. cit.*, p.97.

⁸¹ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p. 359.

⁸² STAM, R., *Op. cit.*, p. 298-99.

⁸³ *Ibidem*, p. 294.

El director utiliza la técnica del *jump cut* para obrar el salto temporal. Es representativa de un estilo de autor tan marcado como el de Jean-Luc Godard en *Al final escapada* y expresa los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario.⁸⁴

Deseando amar, narrada desde los recuerdos de Chow, traslada la científica posmodernista deleuziana: *Es lo que sucede cuando la imagen deviene imagen, tiempo. El mundo se ha hecho memoria, cerebro, superposición de edades o de lóbulos, pero el cerebro mismo se ha hecho conciencia...la pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independiente de cualquier punto fijo.*⁸⁵

Otra técnica fundamental es la cámara lenta que se utiliza para retener en escena los momentos que el protagonista desea en su mente. Refuerza el idealismo poético que Jean Epstein le intuía a esta técnica, consideraba que su uso aportaría *un nuevo registro que desnudaría las emociones de las dilataciones dramáticas y sería infalible para designar los movimientos sinceros del alma.*⁸⁶ Detener el tiempo es luchar contra el *tempus fugit*, un tópico recreado visualmente mediante la técnica que se concreta con una estética neobarroca.

7.3.2 La estética neobarroca

El neobarroquismo es la respuesta estética que Wong Kar-Wai recrea en su Hong Kong de los 60. No es una reconstrucción mimética, sino como apunta Tarkovski *una apropiación consciente de la realidad por parte del artista, actuando según sus propias tendencias y su visión del mundo.*⁸⁷

El resultado es, como explica Carolina Naya, *una multiplicación de los estímulos visuales consecuencia de las crisis que exacerban la vuelta a lo histórico desde una perspectiva idealizada y romántica: cualquier tiempo pasado fue mejor. Suponen el predominio de lo emocional frente a lo racional, el engaño visual y el juego, y finalmente la*

⁸⁴ *Ibidem*, p. 299.

⁸⁵ DELEUZE, G., *Op. cit.*, p. 170.

⁸⁶ STAM, R., *Op. cit.*, p. 52.

⁸⁷ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 73.

*concepción de la obra de arte como total, integrada, fusión de todas las manifestaciones.*⁸⁸



Figura 17. Fotograma de *Deseando amar*.

En la imagen encontramos elementos propiamente barrocos como claroscuro, pliegues ondulantes en cortinas rojas que aluden al telón teatral (Fig. 17), personajes enmarcados por puertas o ventanas, espejos que reflejan a los protagonistas al modo de un retablo, barrotes ilusionistas con doble significante, el diseño de la habitación 2046 (Fig. 18), el humo de los cigarrillos con forma de voluta (Fig. 19) o el tópico del *tempus fugit* que se concreta visualmente con un *attrezzo* plagado de relojes (Fig.20) que evidencian que Chow ha quedado atrapado en el pasado de su memoria. La imagen y la estética neobarroca justifican la definición de su cine como *la expresión visual de una experiencia emocional*.⁸⁹



Figuras 18, 19 y 20. Fotogramas de *Deseando amar*.

⁸⁸ NAYA, C., *Op. cit.*, p. 4.

⁸⁹ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p. 84.

7.4 La puesta en escena

Según Robert Stam, Truffaut en *Una cierta tendencia del cine francés* concluye que la creación de películas debía ser la aventura de una *mise-en-scène* creativa y libre de restricciones.⁹⁰ Esta libertad creativa escénica es similar en Wagner: *Gracias a la gran fuerza del arte nos es permitido contemplar la puesta en escena de la obra de arte común del futuro...seremos capaces de sacar ahora consecuencias más precisas de esa misma obra de arte.*⁹¹

Eisenstein retomó la revolución wagneriana creando un sistema en el que todos los elementos fueran iguales y conmensurables: iluminación, composición, actuación, asunto y hasta subtítulos debían de estar interrelacionados.⁹²

Wong Kar-Wai prosigue este camino interrelacionando escenografía e ideas conceptuales. Nada resulta aleatorio, cualquier elemento escenográfico se complementa y dialoga con narrativa, imagen o sonido adquiriendo una fusión completa artística.

7.4.1 Localizaciones

Hong Kong escenario principal de la película, representa la burbuja de memoria emocional.⁹³ Como contraste, la película recurre a dos localizaciones externas: La isla de Singapur, vía de escape emocional de los personajes⁹⁴ y el templo camboyano de Angkor Wat. En este lugar místico, Chow entierra su enigmático secreto. La imagen se carga de indudable belleza estética contribuyendo a emocionar y afectar visualmente al espectador (Fig. 21). Es la forma con la que Tarkovski concebía una puesta en escena: *está destinada a emocionarnos, a afectarnos visualmente...por la belleza y profundidad de sus imágenes.*⁹⁵ El templo se vuelve metáfora de la ruina emocional otorgando un carácter misterioso al final

⁹⁰ STAM, R., *Op. cit.*, p.106.

⁹¹ WAGNER, R., *La obra...*, *op. cit.*, p. 139.

⁹² ANDREW, D., *Op. cit.*, p.76.

⁹³ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p. 137.

⁹⁴ Y también nexo espacial con *Days of being wild* y *2046*.

⁹⁵ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, pg. 163.

de la película que concluye aquí porque según Wong Kar-Wai es *un lugar olvidado durante años con relieves en sus muros que cuentan historias como esta, sobre seres humanos a lo largo de los siglos. Esta historia sería solo uno de esos relieves, una de sus piedras*.⁹⁶



Figura 21. Fotograma de la escena de Angkor Wat de *Deseando amar*.

7.4.2 Iluminación

En el fotograma (Fig.22), destaca el uso de la iluminación dura para transmitir ideas creativas y narrativas.⁹⁷ Los personajes quedan encerrados en las sombras de unos barrotes que se concretan gracias a la iluminación. Encarcelados y ante la falta de libertad para amarse, son prisioneros de sus deseos. La posición de la cámara y el relato construido desde la memoria simbolizan el recuerdo aprisionado en la mente del narrador que se desdobra en imagen entre realidad y sombra, metáfora de la imagen-espejo.

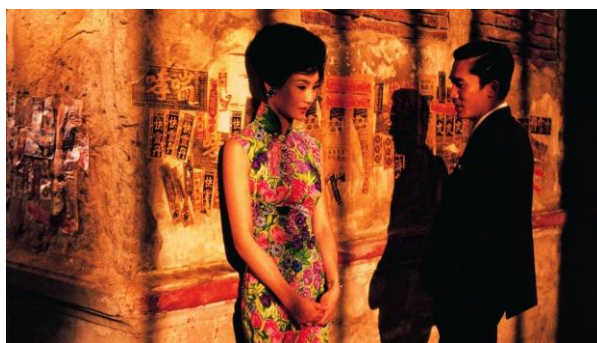


Figura 22. Fotograma de *Deseando amar*.

⁹⁶ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p. 375.

⁹⁷ Un estilo heredado de las investigaciones lumínicas de Ingmar Bergman.

7.4.3 Vestuario

El vestuario afecta a la tonalidad visual dominante y actúa al mismo tiempo como nexo de recuerdos. El rojo es utilizado en los cortinajes del pasillo del hotel y en toda la decoración de la habitación 2046 porque Chow está rememorando el color del vestido de Su Li-Zhen en su primer encuentro amoroso.⁹⁸ El vestuario recibe un tratamiento artístico tanto por su detallismo como por sus ideas conceptuales. Los 20 vestidos que Su Li-Zhen porta en la película representan el traje tradicional de Shanghái, el *qipao* (Fig.23).



Figura 23. Qipaos que Su Li-Zhen porta en *Deseando amar*.

Representan su herencia cultural sin palabras explícitas, se asume así que la protagonista es una inmigrante en Hong Kong. El vestuario adquiere personalidad artística propia. Danto dice que *un vestido puede ser una obra de arte, así como un indicador cultural según la distinción hegeliana entre espíritu objetivo y absoluto. El espíritu objetivo consiste en todas esas cosas y prácticas en las que encontramos la mente de una cultura hecha objetivo: su lengua, arquitectura, libros, prendas de vestir, gastronomía, ritos y leyes, cuando ese significado se encarna en la obra, se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte.*⁹⁹

Así sucede con la gastronomía (Fig.24), cada una de las comidas tradicionales de Shanghái que aparecen en escena pueden ordenar cronológicamente la película, por ejemplo,

⁹⁸ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, 2018, p. 362.

⁹⁹ DANTO, A.C., *Qué es...*, *op. cit.*, pg. 120.

cuando los protagonistas comen *Won-Ton* con legumbres sabemos que esa escena se desarrolla en junio o julio, temporalidad adecuada de este plato tradicional.¹⁰⁰



Figura 24. Fotograma de *Deseando amar*.

Estos elementos transmiten la falta de integración de los emigrantes mandarinos apegados a sus propias tradiciones en una región cantonesa.¹⁰¹ La escenografía se convierte así en narrador al servicio de la obra de arte total.

7.4.4 Interpretación

Según Tarkovski, cuando un director estructura la escenografía, *parte del estado psíquico de sus protagonistas, del ambiente interno, dinámico, de una situación, transformando todo eso en la verdad de un hecho único. Solo entonces fundirá la concreción y el significado polivalente de la verdad real.*¹⁰²

Es el proceso que sigue la película. Los actores consuman el simulacro posmodernista desdoblando su personalidad en un juego de roles en el que además deben engañar al espectador ocultando sus sentimientos. Deben transmitir sus pasiones y deseos solamente con sus gestos y miradas. Todo el contacto físico que veremos entre ellos no irá más allá de cogerse la mano o de reposar una cabeza sobre un hombro.¹⁰³ Se demuestra el poder de la gestualidad sobre la palabra, los gestos traicionan nuestro subconsciente, no podemos reprimirlos completamente.

¹⁰⁰ WONG, K.W., *Op. cit.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 93-94.

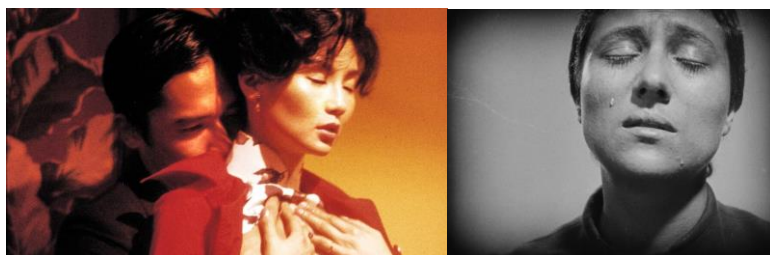
¹⁰³ Un plano recurrente en su universo fílmico.

Tony Leung, Chow en pantalla, construye un personaje prisionero de sus deseos, obsesionado con el amor frustrado, introvertido e incapaz de enfrentarse a la realidad, pero resulta también contenido, tierno y paradójicamente expresivo. Su actuación le valió el premio a mejor actor en el Festival de Cannes de 2000 (Fig. 25).



Figura 25. Tony Leung recibiendo la Palma de Oro al mejor actor en el Festival de Cannes.

Su contrapartida, Maggie Cheung, brilla en los primeros planos rechazando firmemente la relación, pero al mismo tiempo transmite con sus gestos su estado emocional desgarrado por un amor imposible (Fig. 26 y 27).¹⁰⁴ Se concreta la idea del amor a destiempo, cuando ya no es posible conectar con la otra persona o cuando todavía no ha llegado el momento.¹⁰⁵



Figuras 26 y 27. Maggie Cheung en *Deseando amar* (izquierda) y Renée Falconetti (derecha).

¹⁰⁴ Primeros planos que evocan a Renée Falconetti en “La pasión de Juana de Arco” de Carl Theodor Dreyer.

¹⁰⁵ HEREDERO, C. F., *Op. cit.*, p. 142.

El secreto para alcanzar esta intensidad dramática está en no guionizar las escenas. Para Wong Kar-Wai no se puede escribir la imagen sobre el papel con todos los diferentes elementos que entran en juego, el sonido, la música, el ambiente y también los actores y el lugar de rodaje.¹⁰⁶ Es un método improvisativo relacionado con la *performance*¹⁰⁷ que además de aportar naturalidad y credibilidad interpretativa,¹⁰⁸ implica la participación del actor en el proceso creativo convirtiéndoles en un agente activo más de la obra de arte total. Es la materialización wagneriana del ser humano entendido como material artístico: *el material artístico es el ser humano real y corporal...de la cabeza a los pies*.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁷ Manifestación artística también heredera de la *Gesamtkunstwerk*.

¹⁰⁸ Influencia directa de la filmografía de John Cassavetes.

¹⁰⁹ WAGNER, R., *La obra...*, *op. cit.*, p.59.

8. MONTAJE

Heinrich Wölfflin decía que *No todo es posible en todos los tiempos*,¹¹⁰ el montaje es una cuestión sobre la que Wagner por cronología no pudo teorizar, pero concedía especial importancia a las relaciones sincrónicas entre música, movimiento escénico e imagen en base a un ritmo adecuado que es en espíritu la esencia del montaje artístico.

Wong Kar-Wai cohesiona la obra con un montaje armónico, definido por Eisenstein como *orgánicamente el desarrollo más elevado a lo largo de la línea del montaje tonal...se distingue por el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Eleva la impresión de una coloración melódicamente emocional hasta una percepción directamente fisiológica*.¹¹¹ Por otra parte, la duración de los encuadres y planos en la película tras su paso por la sala de montaje es superior o inferior a lo estrictamente necesario, es lo que Pasolini denomina montaje rítmico o connotativo, una *operación estética propia de las películas más inexpressivas imponiéndose la presencia de un ritmo que nace de las relaciones de duración de varios encuadres entre ellos y de su relación con la película entera*,¹¹² esta concepción artística del montaje implica una visión subjetiva de la realidad.¹¹³

El montaje hace posible concretar la ruptura espaciotemporal. *Perturbando el tiempo, se le concede una nueva cualidad en forma de expresión rítmica*¹¹⁴ y también infinitas posibilidades subjetivas a la obra de arte *operando el montaje sobre la película como la muerte opera sobre la vida*.¹¹⁵

El montaje muestra la vida, pero también la muerte de Chow que no evoluciona quedándose atrapado en el pasado. El montaje fragmenta científicamente la memoria. Según Tarkovski solamente el cine tenía la capacidad de materializar el concepto “memoria”. Para él *un acontecimiento es como un árbol entre la niebla, en la memoria los recuerdos no quedan perfilados los objetos de forma nítida*.¹¹⁶ Wong Kar-Wai aumenta su distorsión

¹¹⁰ WÖLFFLIN, H., *Op. cit.*, p. 24.

¹¹¹ EISENSTEIN, S., *Op. cit.*, p. 134.

¹¹² PASOLINI, P.P., *Op. cit.*, p. 214.

¹¹³ *Ibidem*, p. 212.

¹¹⁴ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 146.

¹¹⁵ PASOLINI, P.P., *Op. cit.*, p. 241.

¹¹⁶ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 146.

filtrándolos a través de un cristal cubierto de polvo que nos separa de ellos (Fig. 27).

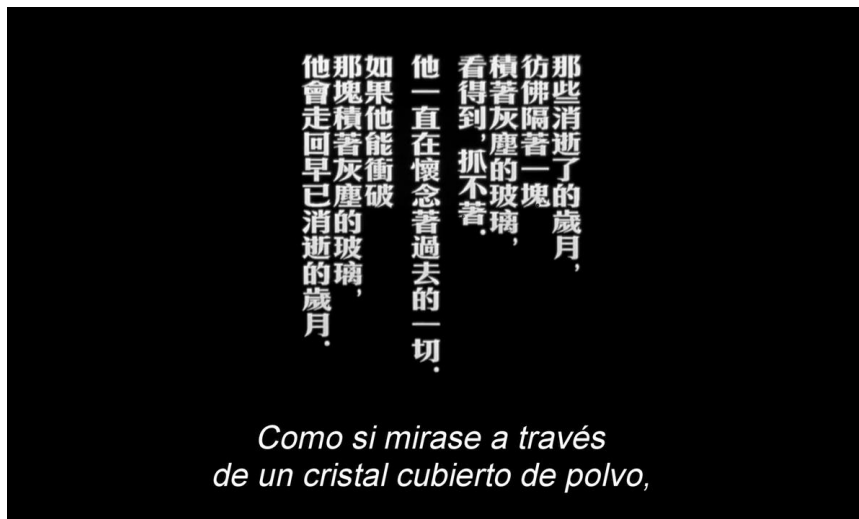


Figura 27. Fotograma de *Deseando amar*.

El montaje moldea, integra y fusiona la obra de arte total, refuerza sus ideas, desmonta actuaciones o situaciones por completo. Actúa directamente sobre todos los componentes artísticos siendo parte activa de la obra.¹¹⁷ Este montaje artístico es propio de un autor que se convierte por derecho propio en un verdadero *escultor del tiempo*.¹¹⁸

¹¹⁷ Método de montaje que le une a Terrence Malick, otro referente del cine como obra de arte total en el siglo XXI como ejemplifica *El árbol de la vida*.

¹¹⁸ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 82.

9. CONCLUSIONES

- En *Deseando amar* se consuma una fusión completa de literatura, narrativa, fotografía, banda sonora, contexto biográfico y sociopolítico, filosofía, apropiacionismo, psicología, iluminación, escenografía, interpretación, vestuario, *attrezzo*, gastronomía y montaje. Todos los apartados analizados en el estudio confluyen materializando la idea artística de su director y como resultado del proceso se derrumban *los límites individuales de cada manifestación artística originando una nueva disciplina o concepto que engloban a todas en una sola: la obra de arte total*.¹¹⁹ Wong Kar-Wai eleva al cine como obra de arte del futuro y como máxima expresión del concepto wagneriano que amplía y renueva. Esta ampliación del concepto y de sus límites artísticos hacen que el historiador de arte deba en consecuencia analizar una película como *Deseando amar* con metodologías interdisciplinarias, como sugiere Danto con *un nuevo modelo crítico, pensando en sus historias individuales, explicando cómo llegaron al mundo, aprendiendo a leerlas según lo que expresa cada una y a evaluarlas según esa expresión, para decidir si son miméticas o metafísicas, formalistas o moralistas y dónde pueden encajar en una matriz imaginaria de estilo y cuáles podrían ser sus homólogos*.¹²⁰
- Como resultado del análisis, Wong Kar-Wai transgrede con *Deseando amar* las barreras artísticas preestablecidas consiguiendo una nueva renovación del cine con nuevas propuestas originales como la científica aplicada a la memoria, el uso psicológico de la cámara, el tratamiento de la banda sonora, la estética neobarroca y la técnica deleuziana. Su revolución conceptual crea un nuevo espectador activo que busca experiencias integradoras que satisfagan sus necesidades culturales. El nuevo artista heredero de la tradición wagneriana como Wong Kar-Wai dialoga y reflexiona con ellos antes, durante y después de experimentar la película. Tarkovski decía que *el único camino por el que el artista alza al espectador dentro del proceso de recepción a un mismo nivel consiste en dejar que él mismo componga la unidad de*

¹¹⁹ WAGNER, R., *La obra...*, op. cit. p. 57.

¹²⁰ DANTO, A.C., *Después ...*, op. cit., 2013, p. 187.

*la película partiendo de sus partes, pudiendo añadir en sus pensamientos elementos propios, una relación de este tipo es la única comunicación artística adecuada.*¹²¹

La relación creador-espectador sigue en proceso abierto ampliando este universo en 2022 con *Blossoms Shanghai*.

- Esta renovación consigue unir calidad, éxito e intemporalidad en el arte. Danto opina que *una película es intemporal tal vez si la atracción que ejerce sobre los sentidos es tan inmediata, tan biológica, que el paso del tiempo no puede debilitar la forma en que funciona su química sobre cualquier organismo humano con el que entra en contacto. Al verla de nuevo hoy día uno siente en gran medida la misma gran fuerza hipnótica que cuando fue creada.*¹²² Su reestreno en 2021 ha conseguido devolver a los espectadores a las salas de cine tras la grave crisis pandémica con el mismo impacto que tuvo en su estreno recibiendo éxito de crítica y público. *Deseando amar* alcanza la intemporalidad, pero, además, con este consenso la película necesariamente responde al término “calidad” según los preceptos de Clement Greenberg: *La calidad en el arte no es materia de la experiencia privada, hay un consenso de gusto.*¹²³
- La intemporalidad, el éxito y la calidad crean una demanda continua de la película. Según Ernst Gombrich *la demanda crea una influencia y la influencia de un artista se produce normalmente después de una transformación de la demanda de esta naturaleza.*¹²⁴ La prueba de estas palabras es la influencia de la película marcando el camino de directores y obras como Sofia Coppola (*Lost in translation*), Spike Jonze (*Her*), Isabel Coixet (*Mi vida sin mí*), Nicolas Winding Refn (*Drive*) o Barry Jenkins (*Moonlight*).

¹²¹ TARKOVSKI, A., *Op. cit.*, p. 37.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*, p. 104.

¹²⁴ GOMBRICH, E. H., *Los usos...*, *op. cit.*, p. 9.

- *Deseando amar*, así como otras obras de arte total, resultan hoy más accesibles que nunca al espectador gracias al *streaming* ofrecido en plataformas online como *Filmin*. Sin embargo, como consecuencia de estas plataformas y de la crisis pandémica, el modelo de cine en el que priman criterios comerciales en las salas muestra síntomas de agotamiento sin contentar ni a empresarios ni a artistas como bien denuncia Scorsese en su polémica con Marvel.¹²⁵ Se presenta imprescindible a corto plazo elaborar un nuevo modelo conciliador para las salas que integre en su programación economía, arte y cultura. Si para Danto *la consecuencia natural de un arte propio es un museo propio*,¹²⁶ habría que reivindicar en base al éxito y a la recaudación de *Deseando amar* en 2021 que las salas ejerzan con más naturalidad y constancia el papel de “museo propio”. La sala de cine no es solo una arquitectura de ocio, es también el espacio donde un creador decide exhibir su obra artística y es parte indisoluble de su concepto final. Proyectando en continuidad películas intemporales como *Deseando amar* por un lado complementarían todos los esfuerzos de difusión cultural que otras instituciones públicas como las filmotecas no pueden acometer por su limitado presupuesto y por otro lado encontrarían una fuente de financiación alternativa que se presenta necesaria ante su incierto contexto actual.

¹²⁵ Ver página 9.

¹²⁶ DANTO, A.C., *Después...*, *op. cit.*, p. 201.

10. BIBLIOGRAFÍA

- ANDREW, D., *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Ediciones Rialp, 1993.
- ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- ARTAUD, A., *El cine*, Madrid, Alianza editorial, 2018.
- BERGMAN, I., *Imágenes*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.
- BROOK, P., *La ventana abierta*, Barcelona, Alba, 1994.
- CANUDO, R., *Manifiesto de las siete artes*, 1911.
- COUSINS, M., *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2019.
- DANTO, A.C., *Qué es el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2013.
- DANTO, A.C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2013.
- DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- EISENSTEIN, S., *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Ediciones Rialp, 2011.
- GÓMEZ TARÍN, F.J., *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio-tiempo*, Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres, Phaidon, 2010.
- GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Londres, Phaidon, 2013.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2016.
- HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética I*, Barcelona, Península, 1981.
- HEREDERO, C. F., *Wong Kar-Wai*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2018.
- KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Editorial Planeta, 2020.
- METZ, C., *El signifiante imaginario*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- MURAKAMI, H., *Sauce ciego, mujer dormida*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.
- MURAKAMI, H., *Tokio blues, Norwegian wood*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza editorial, 2012.

- PASOLINI, P.P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti Libri, 2000.
- ROSS, A., *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- STAM, R., *Teorías del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2018.
- TARKOVSKI, A., *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2020.
- TEO, S., *Wong Kar-Wai: Auteur of Time*, British Film Institute Print, 2005.
- WONG, K.W., *Entrevista a Wong Kar-Wai en Deseando amar*, Madrid, Avalon, 2021.
- WAGNER, R., *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de Valencia, 2000.
- WAGNER, R., *Arte y revolución*, Madrid, Casimiro libros, 2013.
- WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- WONG, Y.K., *Postmodernity in Wong Kar Wai's films: a postmodern and postcolonial discourse in Hong Kong*. Hong Kong, Toe University of Hong Kong library, 1996.

10.1 Hemerografía

- MORA, K., “2046, de Wong Kar-Wai. El cine y la memoria”, *Revista Riff-Raff*, núm. 28, 2005.
- NAYA, C., “La memoria de las vanguardias en la era Neobarroca. Moda y joyas: de Sonia Delaunay a Alexander McQueen y Lady Gaga”, *Arte y Memoria*, núm. 4, 2018, pp. 1-17.
- TRUFFAUT, F., “Una cierta tendencia del cine francés”, *Cahiers du cinéma* núm. 31, 1954.

10.2 Webgrafía

- SCORSESE, M., “A qué me refiero con que las películas de Marvel no son cine”, *NY Times*, (Nueva York, 11-XI-2019).

<https://www.nytimes.com/es/2019/11/11/espanol/opinion/martin-scorsese-marvel.html>

11. FUENTES GRÁFICAS

Figura 1:

https://www.europeana.eu/es/item/2048605/data_item_bbaw_dta_16242

Figura 2:

<https://pictures.abebooks.com/inventory/30880837720.jpg>

Figura 3:

<https://www.wagneropera.net/bayreuth/>

Figura 4:

https://saladeespera.com.pa/wp-content/uploads/2016/12/Ricciotto+Canudo+-+Gazette+des+7+arts_opt-243x300.jpg

Figura 5:

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/AjDOpS0qAzFV8--4mVyxaQqOxV7kq8nYCaD4r5voFdwAovFOuesLvwO39fR-0anFg04Zniked1UMxoB5wWY1svvzk52us-g_DvUxLErf61tmU0twmqSoKyJHcqHXJNetrvALEI1yVI5QpgRfQDLbr_uBaBkaCDEuI9IAiaaru8WdxvsuDdImixYnPK1jZSbsEzYr_0hJDvljaQ

Figura 6:

<https://www.flickr.com/photos/acstudio/5203324598>

Figura 7:

<https://pbs.twimg.com/media/Eqb3mz0XAAENEJe.jpg>

Figura 8:

https://elordenmundial.com/wp-content/uploads/2016/11/3a3a24e6-3eb9-11e6-8294-3afaa7dcda6c_image_hires.jpg

Figura 9:

<https://pbs.twimg.com/media/D38aSSKWsAE1eey.jpg>

Figura 10:

<https://pbs.twimg.com/media/CyvNQjIW8AARJSu.jpg>

Figura 11:

<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71NAbQBF82L.jpg>

Figura 12:

<https://s.libertaddigital.com/2014/09/25/deseando-amar.jpg>

Figura 13:

https://musescore.com/static/musescore/scoredata/g/386c8c7de3baa5570cd26fbe7ef092398d18684e/score_0.png@850x1100?no-cache=1585918453&bgclr=ffffff

Figura 14:

<https://timbouwhuis.nl/wp-content/uploads/2018/06/in-the-mood-for-love-photo.jpg>

Figura 15:

https://2.bp.blogspot.com/-TN3KTwCQkh8/WBEMkumM_nI/AAAAAAAAASKY/6CnJ3sJhF6ggoGjIHq9fKEQJEK5IE9qQCLcB/s1600/Tony-Leung-In-the-Mood-for-Love.jpg

Figura 16:

https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/52f0015fe4b035b1820aa4bb/1402362798169-AZDK0SXWV5K9PGS5PAUY/ke17ZwdGBToddI8pDm48kGyiuCjs_myDawicxgVq23xZw-zPPgdn4jUwVcJE1ZvWQUxwkmyExglNqGp0IvTJZamWLI2zvYWH8K3-s_4yszcp2ryTI0HqTOaaUohrI8PIRmJ4rrHwXH_7dx_2uUtB2ejHbmXtK0vOaYMHuFleJtEKMshLAGzx4R3EDFOm1kBS/image-asset.jpeg

Figura 17:

https://offscreen.com/images/made/images/articles/_resized/Red_hallway-big_1_1000_420_90_c1.jpg

Figura 18:

https://miro.medium.com/max/749/1*hESeyOTgYLJy3MWHmtn--Q.jpeg

Figura 19:

<http://www.davidbordwell.net/blog/wp-content/uploads/Smoke-600.jpg>

Figura 20:

https://gtglobalcinema.files.wordpress.com/2015/09/itmfl_07.jpg

Figura 21:

<https://i2.wp.com/www.khreativa-cambodia.com/wp-content/uploads/2020/02/in-the-mood-for-love-angkor.jpg?resize=600%2C400&ssl=1>

Figura 22:

<https://pbs.twimg.com/media/Ew4oWxuWUAkomMs.jpg:large>

Figura 23:

https://thetaiwantimes.com/wp-content/uploads/2020/10/c_cheongsam.jpg

Figura 24:

<https://coconuts.co/wp-content/uploads/2018/09/in-the-mood-for-love-featured.jpg>

Figura 25:

<https://pbs.twimg.com/media/ERnmcfSXUAIOKKq.jpg>

Figura 26:

<https://cached-images.bonnier.news/swift/bilder/mly/76aa13b9-32e9-4ff3-81d5-a32c1f421fe0.jpeg?interpolation=lanczos-none&fit=around%7C1024:576&crop=1024:h;center,top&output-quality=80&output-format=auto>

Figura 27:

<https://i.pinimg.com/originals/fe/d3/61/fed361c3ae69a659e3631b04c9aea0e7.png>

Figura 28:

<https://pbs.twimg.com/media/EW3c7WgWsAAbDje.png>